



La réversibilité du sublime et du dérisoire dans la tradition occidentale

Laurent Mattiussi

► To cite this version:

Laurent Mattiussi. La réversibilité du sublime et du dérisoire dans la tradition occidentale. Véronique Alexandre Journeau, Muriel Détrie, Akinobu Kuroda, Laurent Mattiussi. Notions esthétiques: Résonances entre les arts et les cultures, L'Harmattan, pp.107-117, 2013, L'univers esthétique, 978-2-343-02179-9. hal-00945237

HAL Id: hal-00945237

<https://univ-lyon3.hal.science/hal-00945237>

Submitted on 12 Feb 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Notions esthétiques : Résonances entre les arts et les cultures
Laurent Mattiussi
Université Jean Moulin — Lyon 3
Faculté des lettres et civilisations
laurent.mattiussi@univ-lyon3.fr

La réversibilité du sublime et du dérisoire dans la tradition occidentale

Laurent Mattiussi
Université Jean Moulin — Lyon 3

La question du sublime implique notre rapport au Ciel : en latin, *sublimis* signifie « “qui va en s'élevant” ou “qui se tient en l'air” »¹ et l'équivalent grec du sublime : *hypsos*, désigne l'élévation. Schopenhauer recourt au mot *Erhebung*, « élévation », pour définir le sentiment du sublime, suscité par des « objets » qui « menacent [la volonté humaine] de leur puissance supérieure [...] ou la réduisent à son néant par leur grandeur incommensurable »². Qu'il touche au vrai, au bien ou au beau, qu'il soit de l'ordre de la nature, de l'art, de la conduite ou des idées, le sublime comporte, avec une nuance d'excès, une double indication de hauteur et de grandeur qui, en ce qu'elles ont d'énergique et de véhément, voire de terrible, dépassent les limites humaines et en conséquence suscitent crainte, respect, admiration. Le sublime a connu son apogée avec les prémisses du romantisme, il est mort avec lui. Hugo, pour justifier la nécessité d'allier le sublime et le grotesque dans le drame, se réfère au mot de Napoléon : « Du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas »³. Ce pas est franchi : les gens sublimes, émules de don Quichotte, apparaissent « vaguement ridicules », comme les aveugles de Baudelaire, dont les orbites noires levées scrutent un « Ciel » vide⁴.

¹ Barbara Cassin (dir.), article « Sublime » in *Vocabulaire Européen des Philosophies*, Seuil/ Le Robert, 2004, http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/SUBLIME.HTM. Voir aussi Philippe Lacoue-Labarthe, article « Sublime » de l'*Encyclopædia Universalis*.

² Arthur Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduction de C. Sommer, V. Stanek et M. Dautrey, Paris, Gallimard, « Folio essais », vol. I, 2009, p. 413, 412.

³ Victor Hugo, préface de *Cromwell* in *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Le club français du livre, 1967, p. 61.

⁴ Charles Baudelaire, « Les Aveugles » in *Les Fleurs du Mal*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1999, p. 144-145.

Le sublime s'affaisse dans le risible. Zarathoustra qui, imitant le soleil en son coucher, descend de sa montagne vers les hommes afin de leur communiquer sa sagesse, incarne le sublime : il vient des hauteurs ; il s'identifie au soleil, qui renvoie à une figure du divin ; il s'exprime dans une langue relevée, conforme aux critères du style sublime selon le pseudo-Longin. Zarathoustra est le porte-parole d'une idée sublime : celle du surhomme. Elle s'adresse à ceux qui « vont au-dessus et au-delà [*die Hinübergehenden*] »⁵. Cette idée est accueillie par le rire de la foule. Le public ne veut pas du surhomme. Il lui préfère « le dernier homme, qui rapetisse tout »⁶. Tandis que le héros s'adresse aux hommes, un « funambule », un *Seiltänzer*, un danseur de corde commence son numéro : « sorti d'une petite porte, il avançait sur la corde qui était entre deux tours tendue en sorte que sur la place publique et sur le peuple elle pendait. »⁷ Ce spectacle de foire double la prédication de Zarathoustra, elle en est, non pas la parodie, mais l'illustration tragique. « L'homme est [...] une corde sur un abîme », vient de dire Zarathoustra, désigné comme un « danseur »⁸. Ce funambule qui danse sur sa corde, suspendu dans les airs, au-dessus de l'humanité commune, figure le passage vers le surhomme. Aussitôt, un *Possenreißer*, un faiseur de farces, un clown se jette sur lui et le précipite dans le vide. La figure comique tue la figure sublime et tourne le spectacle de foire en tragédie. Pourquoi cette stratégie narrative ? Le funambule a été vaincu par un pitre, mais il constitue un exorcisme de la dérision. Nietzsche entend sauver du dérisoire la figure du surhomme et même la débarrasser du sublime, comme en témoigne le chapitre de la seconde partie intitulé « Des sublimes [*Von den Erhabenen*] ». Le surhomme ne relève pas du sublime, tel qu'il a été entendu en Occident, et qui suppose un dualisme métaphysique et religieux. « Présence-absence : [...] la pensée européenne ne doit-elle pas [...] une part essentielle de son inventivité (celle qui la porte au sublime), à l'écart, et donc à la tension, qu'elle a creusés entre elles deux »⁹ ? Zarathoustra a beau préfigurer l'avènement du surhomme, l'objet de sa prédication reste un être de langage, non réalisé, absent : un idéal, fût-il conçu par l'homme et non reçu d'en-haut, et même un acte de foi. Nietzsche n'échappe guère à la configuration métaphysique et religieuse qui place la source du sublime dans une aspiration à des hauteurs difficiles d'accès. Il n'échappe pas non plus à la dramaturgie du sublime tourné en dérision, telle qu'elle s'illustre en Occident depuis Homère, Platon et la Bible.

Dans les *Psaumes*, le juste, celui dont le désir s'élève vers Dieu, apparaît persécuté et raillé. Le peuple élu est au milieu des autres la cible de la moquerie

⁵ Friedrich Nietzsche, *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduction de M. de Gandillac, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1992, p. 24.

⁶*Ibid.*, p. 27.

⁷*Ibid.*, p. 28.

⁸*Ibid.*, p. 24, 20.

⁹ François Jullien, *La grande image n'a pas de forme*, Paris, Seuil, « Points essais », 2003, p. 23-24.

universelle : « Tu [Dieu] fais de nous l'insulte de nos voisins, fable et risée de notre entourage »¹⁰. Le serviteur souffrant chez Isaïe, « objet de mépris, abandonné des hommes », avant d'être exalté « très haut » par Dieu¹¹, a été compris par la tradition chrétienne comme une préfiguration du Christ, bafoué et outragé au cours de sa passion, livré à une mort infamante avant de ressusciter¹². La pensée chrétienne est traversée par ce paradoxe : le plus élevé s'incarne dans le plus rabaissé, le divin parle par la voix d'un pauvre et obscur prophète de rien, dont les autorités craignent le verbe haut, mais qu'elles balaient comme un fétu. Sur ce point, la tradition grecque converge avec la tradition judéo-chrétienne. « Ulysse le divin », désigné comme « l'Égal des dieux », comme « enfant de Zeus », et « dont la gloire touche au ciel »¹³, lorsqu'il rentre à Ithaque, est transformé par Athéna en un vieux mendiant, de manière à rendre sa vue « odieuse à tous », de sorte qu'il soit en particulier « hideux à tous les prétendants »¹⁴, ces roitelets des environs qui, ayant parié sur sa mort, entendent lui ravir son épouse et son trône. Ainsi réduit à l'apparence d'un misérable gueux pour pouvoir accomplir sa vengeance, Ulysse est à son retour en proie aux coups, aux insultes et aux quolibets de ses ennemis, qui ne l'ont pas reconnu. Le texte instaure un partage manichéen entre les proches du héros qui le traitent dignement, bien qu'il soit méconnaissable, et les méchants, qui transgressent la règle sacrée de l'hospitalité. Le sens de l'hospitalité, qui détermine l'attitude à l'égard du mendiant, est la pierre de touche qui permet le discernement des bienveillants et des malfaisants, car « les mendiants, les étrangers viennent de Zeus »¹⁵. Le plus bas, le mendiant, s'identifie avec le plus haut, le dieu, le plus petit avec le plus grand. Quand Athéna redonne momentanément à Ulysse son aspect ordinaire, afin que son fils le reconnaisse et l'aide à reconquérir ses prérogatives, Télémaque dit à son père : « Il n'y a qu'un instant tu étais vieux et mal vêtu ; maintenant tu ressembles aux dieux qui règnent sur le ciel »¹⁶. Le reproche adressé au prétendant qui brutalise le faux mendiant va dans le même sens : « tu as eu tort de frapper ce pauvre homme ! Malheureux ! si jamais c'était un dieu du ciel »¹⁷. Quand un dieu descend sur terre, il se dépouille de sa divinité. Il ne peut pas apparaître ici-bas comme là-haut. L'ici-bas ne peut pas accueillir comme tel le dieu d'en-haut. Comme pour traduire la disproportion du céleste et du terrestre, la manifestation

¹⁰ Psaume 44, traduction de *La Bible de Jérusalem*, Le Cerf, 2000, p. 926.

¹¹ Isaïe 53, 3 et 52, 13, traduction de *La Bible de Jérusalem*, *op. cit.*, p. 1317, 1316.

¹² Cf. Matthieu 26, 67 ; 27, 29-31 et 39-44.

¹³ Homère, *L'Odyssée*, chant XX, v. 1 ; I, v. 21 ; II, v. 352 ; IX, v. 20, traduction de P. Jaccottet, Paris, La Découverte, 2000, p. 326, 12, 38, 142.

¹⁴ *L'Odyssée*, XIII, v. 400, 402, *op. cit.*, p. 222.

¹⁵ *L'Odyssée*, XIV, v. 57-58, *op. cit.*, p. 227.

¹⁶ *L'Odyssée*, XVI, v. 199-200, *op. cit.*, p. 265.

¹⁷ *L'Odyssée*, XVII, v. 484-485, *op. cit.*, p. 287.

divine opère un renversement des valeurs, selon lequel ce qu'il y a de plus haut dans le ciel devient ce qu'il y a de plus bas sur la terre, d'où le paradoxe du christianisme : c'est quand je suis fou que je suis sage, quand je suis dernier que je suis premier. Ulysse mendiant, c'est le masque grotesque du sublime.

La réversibilité du sublime et du dérisoire se précise dans *Le Banquet*, dont l'objet n'est pas le sublime, mais qui est un des lieux où se forge la notion. F. Jullien le suggère par une allusion à ce dialogue, dans le passage précité, où il évoque le « sublime »¹⁸. L'idée d'une continuité de l'amour physique, du désir sexuel pour les beaux corps, à l'amour spirituel des belles âmes, des idées et de la connaissance a inspiré la sublimation freudienne [*Sublimierung*] comme dépassement de la *libido* vers des objets intellectuels. Bien que Freud, à l'instar de Nietzsche, rompe avec l'idée de transcendance, il ne s'affranchit pas de la structure classique selon laquelle le spirituel s'élève au-dessus du matériel pour le sublimer. *Le Banquet* érige le Beau en voie d'accès vers le Vrai et le Bien, l'amour ou le désir en équivalents de la participation [*methexis*], par quoi l'intelligible s'inscrit dans le sensible, de sorte qu'il est possible de partir d'en bas pour parvenir jusqu'en haut, dans un processus de sublimation. À quelle occasion cette beuverie ? Dans un concours, le tragédien Agathon a remporté « le prix avec sa première tragédie ». Ce banquet est « la fête donnée pour célébrer sa victoire »¹⁹. Le dialogue s'inscrit sous le signe du « tragique », comme le note F. Jullien²⁰, mais il omet le fait que *Le Banquet* laisse aussi une place considérable au comique et au rire. Loin dans la nuit, la discussion se poursuit entre Agathon, l'auteur de tragédies, Aristophane, l'auteur de comédies et Socrate, qui « les forçait de convenir que c'est au même homme qu'il convient de savoir composer des comédies et des tragédies, et que l'art qui fait le poète tragique est aussi celui qui fait le poète comique »²¹. Le poète du sublime est aussi le poète du grotesque. C'est la thèse de Hugo. Il ne mentionne pas Platon, mais illustre ce principe à partir de Shakespeare et de son « drame, qui fond sous un même souffle le grotesque et le sublime, le terrible et le bouffon, la tragédie et la comédie »²². Le sublime est menacé, sinon consacré par le rire.

La menace du rire est omniprésente dans *Le Banquet*. L'ironie de Socrate s'en prend aux orateurs qui, par leur beaux et nobles propos, s'exposent au ridicule : ils visent au sublime, mais non à la véracité, en parant l'amour de toutes les qualités, sans tenir compte de sa nature réelle²³. Dans l'éloge de Socrate par Alcibiade, le recours au

¹⁸*La grande image n'a pas de forme, op. cit.*, p. 24.

¹⁹ Platon, *Le Banquet*, 173a et 174a, traduction de L. Brisson, Paris, GF Flammarion, 1998, p. 86, 89.

²⁰*La grande image n'a pas de forme, op. cit.*, p. 24.

²¹*Le Banquet*, 223c-d, *op. cit.*, p. 178.

²² Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 57.

²³*Le Banquet*, 198b-199a *op. cit.*, p. 129-130.

rire est le signe de la vérité la plus profonde : « Socrate est on ne peut plus pareil à ces silènes qui se dressent dans les ateliers de sculpteurs [...] ; si on les ouvre par le milieu, on s'aperçoit qu'ils contiennent en leur intérieur des figurines de dieux »²⁴. Socrate Silène personnifie le rire. Cervantès évoque « ce bon vieillard Silène, oncle et précepteur du joyeux dieu du rire »²⁵. Hugo résume : « Silène est un grotesque bouffon »²⁶. Sous l'enveloppe risible de Socrate, comme sous celle d'Ulysse mendiant, c'est toutefois le dieu qui se révèle, et sa sagesse supérieure²⁷. Rabelais reprend à son compte cette image d'Alcibiade pour indiquer au lecteur la bonne manière de lire son ouvrage : « à plus hault sens interpreter ce que par adventure cuidiez dict en gayeté de cuer [interpréter dans le sens transcendant ce que peut-être vous pensiez être dit de verve] »²⁸. Qui a l'esprit subtil ne s'arrêtera pas au grotesque extérieur de Socrate comme à celui du texte rabelaisien, mais saura en dégager la signification la plus élevée, par une manière de sublimation. Il y a aussi du sublime dans la conduite ordinaire de Socrate, qui, d'après le témoignage d'Alcibiade, résiste au désir sexuel, à la faim, au froid et à la peur²⁹. Si Kant a raison d'affirmer qu'est « proche du sublime [...] toute attitude qui sait s'élever au-dessus des besoins »³⁰, Socrate incarne dans la vie quotidienne cette forme de sublime. Il est comme ces amoureux « tout prêts à [se] priver de manger et de boire pour contempler [leurs] bien-aimés »³¹, si ce n'est que l'objet de sa contemplation n'est pas le visible, mais l'invisible. La métaphore de Socrate en Silène figure la distorsion du dehors, qui offre une « apparence de beauté », et du dedans, où réside « la beauté véritable »³². La vraie beauté n'apparaît pas, sa dignité supérieure ne pouvant être contenue dans l'insuffisance des apparences. Dès lors, le grotesque est une mise à l'épreuve, qui permet la distinction des bons esprits, capables de percer le ridicule apparent, et des aveugles qui s'arrêtent à l'apparence, comme la flétrissure d'Ulysse en mendiant permet de diviser la communauté des proches en généreux et en indignes.

²⁴ *Le Banquet*, 215a-b, *op. cit.*, p. 165.

²⁵ Miguel de Cervantès, *Don Quichotte*, traduction de J.-R. Fanlo, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2008, p. 247.

²⁶ Préface de *Cromwell*, *op. cit.*, p. 52.

²⁷ *Le Banquet*, 216e-217a et 221e-222a, *op. cit.*, p. 167-168, 175.

²⁸ François Rabelais, *Gargantua*, « Prologue », édition avec traduction de G. Demerson, Paris, Seuil, « Points », 1996, p. 48, 49.

²⁹ *Le Banquet*, 216d-221c, *op. cit.*, p. 167-175.

³⁰ Emmanuel Kant, *Critique de la faculté de juger*, édition publiée sous la direction de F. Alquié, Paris, Gallimard, « Folio essais », 1985, p. 221.

³¹ *Le Banquet*, 211d, *op. cit.*, p. 158.

³² *Le Banquet*, 218e, *op. cit.*, p. 171.

Le cas de don Quichotte est plus tragique. Son projet fou de transporter dans la réalité l'imaginaire des romans de chevalerie lui fait toucher à la fois un sommet relatif du sublime et le fond du ridicule. L'un des signes du sublime chez le chevalier imaginaire, comme chez Socrate, est son mépris pour les conditions matérielles de l'existence, dont le souci, inévitable au demeurant, est dévolu à Sancho Panza : « les chevaliers errants s'honorent de rester un mois sans manger »³³. Ainsi se raffine la vie, jusqu'à se confondre avec l'état d'apesanteur : « toute la subtilité [*fineza*] de mon affaire est de ne pas manger et de faire d'autres choses pénibles »³⁴. À cette exigence sacrificielle de la privation comme condition de l'allègement s'ajoute l'idéal chevaleresque et chrétien de la charité, dont l'énoncé s'attire les railleries d'un policier : « Quelle ridicule absurdité »³⁵ ! La justice sublime de don Quichotte l'oppose au droit commun. Sur ce point, il ne se fait aucune illusion : « tout ce qui touche aux chevaliers errants semble chimère, sottise, aberration, et semble tout à fait à l'envers »³⁶. Cet « envers » exerce sa fascination sur le public et assure à don Quichotte une renommée inattendue, y compris à l'intérieur de la fiction, comme on le voit dans la seconde partie. Le sublime de don Quichotte est contagieux et touche aussi Sancho. En témoigne l'épisode où, « dans la cour, qui avait pour limite le ciel », il est mis à mal par quelques hôtes de l'auberge : « après avoir placé Sancho au milieu de la couverture, ils se mirent à le faire monter en l'air et à s'amuser avec lui comme avec un chien pendant le carnaval »³⁷. Sancho fait ici la double expérience du sublime et du dérisoire : du sublime, parce qu'il est envoyé en l'air, du dérisoire parce qu'on se moque de lui. Voilà qui justifie une profonde remarque de Derrida : « le rôle de Sancho Pança est aussi invivable que celui de Don Quichotte »³⁸. Sancho et son maître font apparaître ce qu'a d'« invivable » un monde où il n'y a plus de place pour une certaine idée du sublime. Sancho ne devient pas pour rien le compagnon et l'intime de don Quichotte : « on les a tous les deux forgés dans le même creuset »³⁹. Ce « creuset », c'est celui de l'imagination.

Mesurant le monde à l'aune de l'imaginaire, don Quichotte est une figure romantique : « toutes les choses qu'il voyait, il les accommodait très facilement avec les pensées de ses chevaleries divagantes et aberrantes »⁴⁰. Don Quichotte voit par

³³ *Don Quichotte*, I, x, *op. cit.*, p. 207.

³⁴ *Don Quichotte*, I, xxv, *op. cit.*, p. 355.

³⁵ *Don Quichotte*, I, xxii, *op. cit.*, p. 316.

³⁶ *Don Quichotte*, I, xxv, *op. cit.*, p. 345-346.

³⁷ *Don Quichotte*, I, xvii, *op. cit.*, p. 263.

³⁸ Jacques Derrida, *Donner le temps* : 1. *La fausse monnaie*, Paris, Galilée, 1991, p. 88.

³⁹ *Don Quichotte*, II, ii, *op. cit.*, p. 664.

⁴⁰ *Don Quichotte*, I, xxi, *op. cit.*, p. 298.

l'imagination dans une auberge un château, dans un bassin de barbier le heaume de Mambrin, dans une paysanne ordinaire une Dame souveraine. Il surélève dans le sens de ses sublimes aspirations le monde, qui dément ses efforts et les rabaisse. Quand Baudelaire déplore de vivre dans « un monde où l'action n'est pas la sœur du rêve »⁴¹, il touche à la tragédie de don Quichotte, dont les tentatives pour réaliser son plus haut désir tournent en catastrophe et s'effondrent dans le grotesque. La collusion du sublime et de l'imaginaire dans le roman de Cervantès annonce le tournant romantique, dont la pensée du sublime s'inscrit dans le schéma dualiste défini par Hegel : « Nous devons chercher la première purification de l'esprit et sa séparation expresse du monde sensible dans *le sublime* qui élève l'absolu au-dessus de toute existence visible »⁴². En conséquence de ce dualisme, la réalité exclut l'absolu : « le principe de toutes choses est [...] incapable, par sa propre nature, de trouver sa véritable expression dans les apparences finies du monde réel »⁴³. Le sublime excède les limites de la réalité sensible, il ne peut pas figurer dans le monde, auquel il s'oppose en tant qu'illimité : « Le sublime, en général, est la tentative d'exprimer l'infini sans trouver dans le domaine des apparences visibles un objet capable de le représenter »⁴⁴. Même si les romantiques ne situent pas le sublime dans l'au-delà, l'imagination est pour eux la faculté suprême, au regard de laquelle ce qui existe est insuffisant. Toute figuration du sublime, toute tentative pour circonscrire le sublime dans une forme sensible, ne peut conduire qu'à un rétrécissement du sublime, à une défiguration. « Le Poète est semblable au prince des nuées/ [...] Exilé sur le sol au milieu des huées »⁴⁵. Dans la paronomase à la rime : « nuées/ huées », Baudelaire résume la formule de Hugo sur « l'éternelle loi fatale, le grotesque cramponné au sublime, [...] le contresens entre ce qu'on semble et ce qu'on est »⁴⁶, de Socrate à don Quichotte et au delà.

La défiguration du sublime est au centre de *L'Homme qui rit*. Le héros, fils d'un pair d'Angleterre républicain, a été vendu dans son enfance sur ordre du roi et transformé par une opération chirurgicale en un monstre de foire : « une bouche s'ouvrant jusqu'aux oreilles, des oreilles se repliant jusque sur les yeux, un nez informe fait pour l'oscillation des lunettes de grimacier, et un visage qu'on ne pouvait regarder sans rire ».⁴⁷ Le visage de Gwynplaine est le masque de « la Comédie »⁴⁸, même si, au

⁴¹ Charles Baudelaire, « Le reniement de Saint Pierre » in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 177.

⁴² G. W. F. Hegel, *Esthétique*, traduction de C. Bénard, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 1997, t. 1, p. 469.

⁴³ *Ibid.*, p. 469.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 470.

⁴⁵ Charles Baudelaire, « L'albatros » in *Les Fleurs du Mal*, op. cit., p. 54.

⁴⁶ Victor Hugo, *L'Homme qui rit*, Paris, Librairie Générale Française, Le Livre de Poche, 2002, p. 766.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 371.

prix d'un effort intense, « il pouvait parvenir à suspendre l'éternel rictus de sa face et à y jeter une sorte de voile tragique »⁴⁹. Recueilli par une manière de philosophe itinérant, le héros se donne en spectacle pour gagner sa vie. Venu du plus haut, il tombe dans le « gouffre »⁵⁰, devient « clown », « bateleur », « saltimbanque »⁵¹. À bien des égards une sorte d'« équilibriste »⁵², il n'est pas sans rappeler celui qui apparaît dans le prologue du *Zarathoustra*. « Gwynplaine étant évidemment fait pour être “montré dans les foires”, Ursus [le bienfaiteur qui l'a recueilli] avait cultivé en lui le saltimbanque, et dans ce saltimbanque il avait incrusté de son mieux la science et la sagesse. » Déchu au fond de l'abîme, le héros reprend de la hauteur grâce à la générosité de son père adoptif : « Ursus, en arrêt devant le masque ahurissant de Gwynplaine, grommelait : “Il a été bien commencé.” C'est pourquoi il l'avait complété par tous les ornements de la philosophie et du savoir »⁵³. Dès le début du récit, ce héros de l'abaissement est aussi celui de l'élévation : on voit l'enfant abandonné se hisser vers les hauteurs d'une falaise « avec une agilité [...] de clown »⁵⁴. On le voit aussi, dénué de toute ressource dans le froid et la tempête, recueillir un nourrisson transi sur le sein tari de sa mère défunte. L'enfant est déjà le héros qui, capable de surmonter ses propres besoins, satisfait à ceux de l'autre. Le nourrisson devient en grandissant une belle jeune fille aveugle. Elle peut aimer son sauveur et deviner par intuition la richesse intérieure du héros, que semble contredire sa difformité : « L'héroïsme, dans la région immatérielle, a un contour. Elle saisissait ce contour sublime »⁵⁵. Une nouvelle fois, le mélodrame reproduit la dramaturgie platonicienne du sublime au delà des apparences, quand le héros, rendu à son identité de grand seigneur, mais enraciné par toutes ses fibres dans le peuple dont il a partagé l'existence, prononce à la chambre des Lords un discours dirigé contre les abus d'une aristocratie indigne qui pressure les pauvres. « Gwynplaine en ce moment sentait en lui un grandissement étrange » ; il a le sentiment d'une « élévation » ; il se sent « surhumain »⁵⁶. Le héros grandit en s'abaissant devant ses pairs, car la teneur de son discours, à quoi s'ajoute la hideur de son masque ricanant, déclenche dans ce public

⁴⁸*Ibid.*, p. 374.

⁴⁹*Ibid.*, p. 374, 376.

⁵⁰*Ibid.*, p. 752.

⁵¹*Ibid.*, p. 383.

⁵²*Ibid.*, p. 417.

⁵³*Ibid.*, p. 393.

⁵⁴*Ibid.*, p. 101.

⁵⁵*Ibid.*, p. 382.

⁵⁶*Ibid.*, p. 753.

choisi une hilarité inextinguible, qui ramène inéluctablement le héros, « comique au dehors, et tragique au dedans »⁵⁷, à l'atmosphère des champs de foire.

Le risible Gwynplaine est le seul vrai noble dans cette assemblée de dignitaires qui ont trahi l'idéal de l'aristocratie, comme dans *L'Idiot* le prince Mychkine quand, fiancé officiel d'Aglaïa, il est présenté aux proches de la famille. Le prince est habité par le rêve d'une aristocratie idéale, ainsi qu'il le laisse entendre quand il s'adresse naïvement aux autres invités comme à des interlocuteurs aptes à comprendre et à partager ses préoccupations. En réalité, ces gens à qui le prince accorde une confiance démesurée répondent à l'image négative qu'il avait d'eux : « on m'avait parlé de votre étroitesse d'esprit, de l'exclusivisme de vos intérêts, de votre mentalité rétrograde, [...] j'ai même souvent cru que, dans le monde, tout se réduisait à de belles manières, à un formalisme désuet »⁵⁸. La condamnation des apparences extérieures, qui cachent le vide intérieur, montre que le prince ne peut pas se contenter de la noblesse réelle, sur laquelle il est plus lucide qu'il n'y paraît : « nous n'avons jamais eu de véritable aristocratie »⁵⁹. Le porte-parole de la vérité et d'un idéal politique sublime est un prince épileptique, sauvé de justesse de l'idiotie dans laquelle il retombe à la fin du récit et affublé par Aglaïa d'un sobriquet qui l'identifie à don Quichotte : le « chevalier pauvre »⁶⁰. Selon un autre personnage, Aglaïa aurait déclaré « qu'il n'y avait rien de mieux qu'un "chevalier pauvre" »⁶¹. Loin d'être dévalorisante, la formule est « l'expression d'une très profonde estime »⁶². Si celui qu'Aglaïa appelle le « chevalier pauvre » se distingue par sa noblesse d'âme, ses aspirations et son comportement sont inadaptés à un monde où il n'a plus sa place. Aglaïa éprouve un mélange de fascination et de répulsion pour le prince. Elle admire ses qualités exceptionnelles, mais sa naïveté abyssale le rend incongru. Après un éloge vibrant du prince, Aglaïa lui pose cette question brutale, qui contredit l'image sublime qu'elle se fait de lui : « Est-ce qu'on peut épouser un être aussi ridicule que vous »⁶³ ? Dostoïevski continue de jouer sur le registre du sublime grotesque, mais il n'en offre plus qu'un écho assourdi.

Cette atténuation est encore plus sensible chez Kafka. Le trapéziste de la nouvelle intitulée *Première peine* qui, « par perfectionnisme pur », parce que c'est « le seul moyen [...] de maintenir son art à son point de perfection », décide de passer « nuit

⁵⁷*Ibid.*, p. 759.

⁵⁸ Fédor Dostoïevski, *L'Idiot*, traduction d'A. Mousset, Paris, Gallimard, « Folio classique », pp. 670-671.

⁵⁹*Ibid.*, p. 671.

⁶⁰*Ibid.*, p. 300, 301.

⁶¹*Ibid.*, p. 301.

⁶²*Ibid.*, p. 302.

⁶³*Ibid.*, p. 415.

et jour sur son trapèze » ne peut avoir, « tout en haut », que des « besoins [...] fort restreints ». Cet « artiste » de cirque, dont l'« art [...] est l'un des plus difficiles de tous ceux auxquels peuvent atteindre les hommes »⁶⁴ est une figure de l'artiste en général et, plus particulièrement, de l'écrivain qui doit sacrifier les aspects triviaux de l'existence à son activité littéraire. Ce « prince des nuées », lui aussi à sa manière, est entouré d'une aura de sublime : il peut se passer de presque tout le nécessaire, il vit dangereusement dans des « hauteurs où le regard se perdait presque »⁶⁵, il surplombe l'existence ordinaire, il incarne l'absolu esthétique. En même temps, cette évocation baigne dans une tonalité de dérisoire. La situation est invraisemblable et transforme le personnage en un animal de cirque, qu'il convient de ménager pour ne pas risquer de compromettre ses performances exceptionnelles, au point que, dans ses déplacements en train, « le trapéziste trouvait une sorte de substitut, à vrai dire, pitoyable, de son mode de vie habituel en passant le trajet dans le filet à bagages »⁶⁶. Les oppositions, si marquées chez Hugo, du haut et du bas, de l'intérieur et de l'extérieur, du tragique et du comique, se dissolvent dans l'absurde kafkaïen, où il subsiste néanmoins un dépassement vers le sublime, le sens d'une transcendance, fût-elle celle, auto-parodique, du filet à bagages.

CONCLUSION

« L'abjection du défiguré, allégée et comme sublimée »⁶⁷, le mouvement d'élévation de Gwynplaine qui transporte le masque bouffon vers les hauteurs, sont-ils une particularité liée au dualisme occidental et à sa conception de la transcendance ? Rien n'est moins sûr. On trouve aussi chez Lao zi une dramaturgie du sublime et du dérisoire. « Les pires gentilshommes, lorsqu'ils entendent parler de la voie, en rient à gorge déployée. / S'ils n'en rient pas, c'est que ce n'est pas vraiment *la voie*⁶⁸ ». Autant qu'en Occident, le dérisoire serait dans le taoïsme un critère possible du sublime et, comme dans le courant de la tradition occidentale qui vient d'être survolé, une position inférieure y est la condition de la véritable supériorité : « l'honorabilité a pour racine l'humilité / Et la grandeur pour fondement la bassesse »⁶⁹. La « racine », c'est l'arbre qui pousse, le « fondement », l'édifice qui s'érige, la profondeur de la Terre qui aspire à la hauteur du Ciel : une image de ce que les processus de sublimation peuvent encore signifier en Occident.

⁶⁴ Franz Kafka, *Première peine* in *Un Jeûneuret autres nouvelles*, traduction de B. Lortholary, Paris, GF Flammarion, 1993, p. 55.

⁶⁵*Ibid.*, p. 56.

⁶⁶*Ibid.*, p. 56.

⁶⁷*L'Homme qui rit*, *op. cit.*, p. 387.

⁶⁸ Lao Tseu, *Le Daode jing*, XLI, 3-4, traduction de R. Mathieu, Paris, Médicis-Entrelacs, 2008, p. 153.

⁶⁹*Le Daode jing*, XXXIX, 15-16, *op.cit.*, p. 150-151.